

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
PREDDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ KLAVIRA

NIKOLINA TOPIĆ

**ANALIZA: SONATA op. 109 br. 30 u E-duru
LUDWIGA VAN BEETHOVENA**

ZAVRŠNI RAD

Mentor: izv. prof. art. Konstantin Krasnitsky;

Sumentor: Yuliya Krasnitskaya, ass.

Osijek, 2017.

SADRŽAJ:

1. UVOD	4
2. O SKLADATELJU	5
3. KLAVIRSKÉ SONATE LUDWIGA VAN BEETHOVENA	7
4. OPĆE ZNAČAJKE DJELA.....	9
5. HARMONIJSKA, FORMALNA I INTERPRETATIVNA ANALIZA DJELA	10
5.1. PRVI STAVAK	10
5.1.1. <i>Ekspozicija</i>	10
5.1.2. <i>Provedba</i>	12
5.1.3. <i>Repriza</i>	12
5.1.4. <i>CODA</i>	13
5.2. DRUGI STAVAK.....	15
5.2.1. <i>Ekspozicija</i>	15
5.2.2. <i>Provedba</i>	16
5.2.3. <i>Repriza</i>	17
5.3. TREĆI STAVAK.....	20
5.3.1. <i>Tema</i>	20
5.3.2. <i>Prva varijacija</i>	21
5.3.3. <i>Druga varijacija</i>	22
5.3.4. <i>Treća varijacija</i>	23
5.3.5. <i>Četvrta varijacija</i>	24
5.3.6. <i>Peta varijacija</i>	25

5.3.7. Šesta varijacija	26
5.3.8. CODA	27
6. ZAKLJUČAK	29
7. SAŽETAK	30
7. SUMMARY	31
8. LITERATURA	32
9. PRILOZI	33

1. UVOD

Ovaj rad posvećen je „Sonati op. 109“ jednog od najvećih klasičara u povijesti glazbe, Ludwiga van Beethovena. Beethoven je skladatelj kroz čiju indirektnu poduku mora proći svaki pijanist da bi to postao. Na prijelazu iz klasicizma u romantizam, on uvodi nove harmonije, nova pravila, nov način izvedbe. On se proslavlja kao improvizator i pijanist i traga za jačim i sonornijim zvukom. Vrlo cijeni muzički oblik i konzervativnu građu. Piše orkestralno stavljajući ideje ispred tehničkih efekata što ga je činilo drugačijim od drugih u to doba. Svojim ekspresivnim načinom razbija dotadašnji konzervativni stav o pijanizmu i muzici općenito.

Sonata koju ću analizirati u ovom radu pisana je 1820. godine, a i danas je izvode pijanisti diljem svijeta. Trostavačna je i s određenim odstupanjima od klasičnog oblika sa smjelim harmonijama i tehničkim zahtjevima čime već zalazi u romantizam. Naglasak je na trećem stavku koji mnogi smatraju jednim od najljepših koje je skladatelj ikada napisao. Spada u kasno razdoblje Beethovenovoga skladanja gdje su specifični produženo trajanje sonate, različite zahtjevne vrste klavirske tehnike, prošireni oblik, referenca na baroknu formu itd.

Prvi i drugi stavak povezani su *atacca* pa sonata može slušatelju zvučati poput dvostavačne. Oba stavka pisana su u sonatnom obliku. Treći stavak pisan je u obliku teme s varijacijama, a tema se ponovno vraća u CODI smirivši razbuktale vatre šeste, posljednje varijacije.

Kroz rad ću što detaljnije harmonijski, formalno i interpretativno prikazati svaki pojedini stavak i osvrnut ću se na usporedbu s nekim drugim djelima.

2. O SKLADATELJU

Jedan od najvećih klasičara (po građi, glazbenom obliku, ali ne i načinu sviranja i idejama, niti odnosu prema glazbi), a prvi pravi romantičar bio je Ludwig van Beethoven. Rođen je 16.12.1770. godine u Bonnu. Bio je to jedan od prvih slobodnog umjetnika, neovisan o crkvi ili dvoru, već je zarađivao za život koncertima i poučavanjem. Omaleni, ružnjikavi čovjek, ali drugačiji, plahovito ekspresivan i vrlo neuobičajen za ono vrijeme, bio je većinom usamljen (sve do Lisztovog dolaska), iako uglavnom dobro prihvaćen i cijenjen. Njegove klavirske kompozicije pisane su pomalo konzervativnom građom. Cijenio je muzički oblik i nije postizao takve tehničke efekte u njima kao što su to činili u svojim djelima Clementi, Dussek, čak i Steibelt. Pisao je orkestralno i ideja mu je bila važnija od njezine realizacije na klaviru. Njegova kasnija djela zato su jako zahtjevnja za sviranje, kao da ih je pisao neki ne-pijanist, a ne čovjek koji se proslavio prvo kao odličan pijanist (pogotovo improvizator) pa tek onda kao kompozitor. (Šonberg, 2005)

Imao je težak život. Kao dijete nije imao profesionalne pijaniste za učitelje klavira i bio je dosta samouk (već od ranog djetinjstva), što je vjerojatno još jedan razlog zašto je cijenio više ideju (muziku) od realizacije (pijanizma). Otac alkoholičar ga je maltretirao, želeći od njega napraviti „novog Mozarta – novo čudo od djeteta“. Kao osamnaestogodišnjak ostao je bez majke te preuzima odgovornost za dva mlađa brata. Obožavao je Goethea i Schillera te bio pod utjecajem prosvjetiteljstva, ali zbog svoje emotivnosti, teškog života i postupnog gubitka sluha vrlo pesimističan i nesretan (do te mjere da je razmišljao o samoubojstvu). O ovome svjedoče neki od njegovih citata: „Beethoven može, hvala Bogu, da stvara muziku, ali on ne može ništa drugo raditi na zemlji.“ 'Kada bih se samo izbavio iz moje tuge zagrljio bih cijeli svijet.'¹ Nije imao sreće u ljubavi i nikada se nije ženio.

Njegov najbolji učitelj klavira Christian Gottlob Neefe, umjesto da ga uči razmetanju po klavijaturi i virtuozerstvu, dao mu je *Dobro ugođeni klavir* J. S. Bacha i učio ga sviranju orgulja, kompoziciji i teoriji. Tako je Beethoven još kao 12-godišnjak izuzetno dobro čitao s lista i improvizirao, a svirao je i violinu i čembalo u Bonnskom orkestru. Neefe mu je bio i dobar prijatelj i Ludwig mu je bio zahvalan i rekao da ako ikada bude veliki čovjek, to će biti i njegova zasluga. (Šonberg, 2005)

Kao pijanist svirao je nemirno, nije prste držao blizu tipki kao većina drugih, već je podizao i šake, izgledao je poput oceanske bure, jak i snažan, i svi su u usporedbi s njim djelovali poput žuborenja potočića. Koristio je smjele harmonije, modulirao u udaljene

¹ (Biografija: Kompozitor Ludvig van Betoven, 2013)

tonalitete, svirao slobodno ne poštujući profinjenost i koristio puno rubata. Zanimljivo je da je svoje učenike učio po klasičnom primjeru: „Svirajte kako vam govorim, a ne kako ja sviram.“ Na koncertima je većinom svirao svoje kompozicije, iako je dva puta s Mozartovim koncertom napravio izuzetak. Imao je nevelike ruke, ali široke prste, pronalazio razne efekte i kršio sva pravila, svirao izuzetno izražajno s ujednačenim legatom, širokim dinamičkim rasponom i puno pedala. (Šonberg, 2005)

U Beču, tadašnjem centru kulturnog života, Beethoven djeluje od 1792. Tamo uči kompoziciju kod Salierija, Albrechtsbergera i Haydna. Cijenio je najviše Cramera, a poštovao Clementija i Mozarta, iako je njega već smatrao staromodnim, a za Moschelesa je imao brojne primjedbe. Pratio je i rad pijanistica.

1808. godine konačno dobiva instrument kakav je htio, klavir s više od šest oktava, jačim i sonornijim zvukom, robusniji i koji se što je više moguće bilo tada razlikovao od harfe. Kako je Beethoven potpuno oglušio deset godina nakon toga, nije mogao čuti, osim svojim unutarnjim uhom, što je na njemu proizvodio. Bio je jadan i kivan, upropastio je i ovaj klavir (kao i mnoge druge prije toga), ali ponekad bi i iz njega, tako upropaštenog, dobio neki divan zvuk. Kada bi svirao tiho, tonovi bi bili nijemi... (Šonberg, 2005)

„Opus mu obuhvaća: devet simfonija, šesnaest kvarteta za žičane instrumente, trideset i osam klavirskih sonata (šest mladalačkih iz 1783.godine i trideset i dvije zrele), operu *Fidelio*, dvije mise, pet klavirskih koncerata, jedan violinski koncert, šest klavirskih trija, deset sonata za violinu i pet za violončelo te veći broj koncertnih uvertira.“²

Umire u Beču 26.3.1827. od upale pluća, a na samrtni izgovara: „Priatelji plješću, komedija je završena.“³

²(Stvaralaštvo – Ludvig Van Betoven)

³ (Biografija: Kompozitor Ludvig van Betoven, 2013)

3. KLAVIRSKE SONATE LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Beethovenov opus klavirskih sonata dijelimo u tri razdoblja – rano, srednje i kasno. Svako razdoblje nosi sa sobom određene promjene u skladateljevu načinu rada. Sonate ranog razdoblja najklasičnije su, pod utjecajem Mozarta i Haydna, četverostavačne. Nadalje kreću sve duže sonate s različitim brojem stavaka (dva ili tri), formalno sve „nepravilnije“ s raznim odstupanjima od klasičnog oblika, stavcima iznenađujućih dužina, a na ove ideje će se nastaviti kasne sonate koje su već veliki odjek romantizma.

Rano razdoblje: op. 2 (br. 1, br. 2, br. 3), op. 7 „Grand Sonata“ iz 1797., op. 10 (br. 1, br. 2, br. 3), op. 13 „Patetična“ iz 1798. godine. Za ovo razdoblje najznačajnija je osma sonata, „Patetična“, koja je bila inspirirana Mozartovom sonatom KV 457. Karakteristična je po promjenama rasporeda koje donosi i velikom opsegu.

Srednje razdoblje: op. 14 (br. 1, br. 2), op. 22, op. 26 „Funeral March“ iz 1801., op. 27 iz 1801. (br. 1 „Sonata quasi una fantasia“, br. 2 „Sonata quasi una fantasia – Mjesečeva“), op. 28 „Pastoralna“ iz 1801., op. 31 iz 1802. (br. 1, br. 2 „Tempest“, br. 3 „Lovačka“), op. 49 (br. 1, br. 2), op. 53 „Waldstein“ iz 1803., op. 54, op. 57 „Appassionata“ iz 1805., op. 78 „A Thérèse“ iz 1809., op. 79, op. 81a „Les adieux/DasLebewohl“ iz 1810., op. 90. Ovdje treba izdvojiti četrnaestu „Mjesečevu“ sonatu, s *Adagio sostenuto* prvim stavkom, omiljenim publici, kojim je sonata „sačuvala uzorak najpoznatije Beethovenove muzike“⁴. Petnaesta, kao svojevrsni nastavak na prethodnu, „Pastoralna“ je jedna od najizvođenijih sonata i ona s najzaokruženijom strukturom. Dvadeset i prva, „Waldstein“ jedna je od omiljenih u skladateljevo doba. U dvadeset i trećoj, „Appassionati“, Beethoven prvi put uvodi unisono sviranje u oktavama (sami početak), što nemaju ni Mozart ni Haydn prije njega. To je vjerojatno Beethovenova najčuvenija sonata. Dvadeset i šesta, „Les adieux/DasLebewohl“, „pokazuje ne samo odlike njemačke klasicističke muzike, već i francuske romantične, sa prilično jasnim nagovještajem impresionističkog zvuka koji će nastupiti skoro sto godina kasnije!“⁵

Kasno razdoblje: op. 101, op. 106 „Hammerklavier“ iz 1819., **op. 109**, op. 110, op. 111. „Danas se posljednje Beethovenove sonate broje u vrhunac muzike, s kojim se mogu usporediti samo neka Bachova djela. Poslije dvadeset i osme sonate sve su čuvene. Najduža među ovim kasnim djelima je dvadeset i deveta sonata „Hammerklavier“ ili „Dobro ugođeni klavir“ koja ima treći stavak koji je najduži Beethovenov i traje skoro dvadeset minuta.“⁶ Ova

⁴ (Stvaralaštvo – Ludvig Van Betoven)

⁵ (Stvaralaštvo – Ludvig Van Betoven)

⁶ (Stvaralaštvo – Ludvig Van Betoven)

sonata sadrži prekrasnu, najkompliciraniju skladateljevu fugu. Pretposljednja sonata op. 110 ima također čuvenu fugu, dok je posljednja sonata ostala zagonetna i prividno nedovršena.

4. OPĆE ZNAČAJKE DJELA

Beethoven je rad na *Sonati op. 109* započeo 1820. godine (nije sigurno kada ju je završio – u jesen 1820. ili tek 1821.), a paralelno je radio i na sonatama op. 110 i 111. Prvo izdanje izdaje u Berlinu u studenom 1821. Adolf Schlesinger. Kasnija izdanja su u Leipzigu *Breitkopf und Härtel*, u Stuttgartu *J. G. Cotta* pod uredništvom Hansa von Bülowa, u Beču *Universal Edition* pod uredništvom Heinricha Schenkera, u Berlinu *Ullstein* pod uredništvom Frederica Lamonda, u Milanu *G. Ricordi and Co* pod uredništvom Alfreda Caselle, ponovno u Leipzigu *C. F. Peters* pod uredništvom Maxa Pauera i Carla Adolfa Martienssena, a URTEXT je izdan 1967. u Münihu pod uredništvom B. A. Wallnera. Prvi pijanisti koji su je izveli bili su Franz Liszt i Hans von Bülow. Liszt ju je izvodio regularno desetak godina, a Bülow je znao odsvirati nekoliko Beethovenovih posljednjih sonata čak u jednoj večeri. Sonata je posvećena djevojci po imenu Maximilliane Brentano, talentiranoj kćeri Antoniea Brentanoa, Beethovenovog dugogodišnjeg prijatelja. Specifična je po svom odstupanju od klasične sonatne forme, kao i po inovativnosti u harmonijskoj strukturi. Za razliku od prethodne sonate op. 106, intimnijeg je karaktera. Sastoji se od tri stavka:

1. *Vivace ma non troppo — Adagio espressivo*

2. *Prestissimo*

3. *Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo*

Naglasak je stavljen na treći stavak, što se vidi već po samom trajanju – od dvadesetak minuta sonate više od pola vremena zauzima upravo treći stavak. Tonalitet je E-dur, s tim da je drugi stavak u e-molu. Sve sonate nakon op. 90 poznate su po proširenom obliku i dužem trajanju, recitativnim pasažama, višeglasju, polifonom variranju i referenci na baroknu formu (fugato je posebno vidljiv u drugom stavku opusa 109). Skladatelj također upotrebljava široke intervalske raspone između vanjskih glasova, sitne notne vrijednosti, arpeđa, ostinata, tremola i trilere, sve to najviše u trećem stavku. Specifična je za Beethovenova kasna djela i dominacija jednog intervala tijekom cijelog djela, ovdje je to interval terce, posebno u posljednjem stavku. Prvi i drugi stavak čine se kao uvod i priprema, nagovještaj trećeg; tematski i motivski ga pripremaju. S obzirom da su vezani *attacca*, čine se poput jednog stavka pa će slušatelj možda imati dojam da sluša dvostavačnu sonatu, ali dubljom analizom jasno se uočavaju tri stavka. Svi ovi postupci čine djelo veoma virtuoznim i u pijanističkom smislu teškim za izvođenje. (PIANO SONATA FOUR_G)

5. HARMONIJSKA, FORMALNA I INTERPRETATIVNA ANALIZA DJELA

5.1. PRVI STAVAK

5.1.1. Ekspozicija

Prvi stavak započinje razvojem ekstremno kontrastnih tema u prilično kratkom periodu. Naime, nakon samo osam taktova *Vivacea* koji zvuči *dolce* i u *p* dinamici, slijedi smanjeni sekundakord (A-HIS-DIS-FIS), u *f* dinamici i počinje jedan potpuno novi dio pun rastvorbi u tridesetdruginkama i šezdesetčetvrtinkama. U prilogima 1 i 3 vidljivi su počeci obje teme. Prva tema je u osnovnom E-duru i dvočetvrtinskoj mjeri. Ovo je jedna mala perioda (4+4 takta). Prva rečenica građena je na sekventnom materijalu prema dolje. Završava rješenjem dominantnog septakorda u I stupanj terčno. Druga rečenica je sekvenca prema gore i završava kvintakordom drugog stupnja s povišenom tercom AIS (FIS-AIS-CIS), nakon čega slijedi već spomenuti smanjeni sekundakord kojim započinje druga tema.

Ova tema specifična je po svojoj kratkoći, ali i po tome što je „ (...) ako je usporedimo s drugim dijelovima ove sonate, pisana u stilu korala, sa osobito dosljednim ponašanjem: sopran i tenor se kreću u paralelama, kao i alt i bas u dvije paralelne silazne skale.“⁷ (pogledati prilog 1 gdje je označeno navedeno). Sukladno ovome, tema ima drugačiju funkciju nego inače, funkciju poput one baroknog preludija: da nas uvede u harmoniju i atmosferu djela. (Ferro, 2014)

Schiff je dobro opisao: „Vrlo je misteriozna i teško ju je shvatiti.“⁸ On također dodaje da je to naprosto transponirana tema trećeg stavka *Sonate op. 79* u G-duru, ali s izmijenjenim ritmom i potpuno drugačijim značenjem. Radi usporedbe, u prilogu 2 navodim primjer te teme. (Schiff, 2013)

U interpretaciji je najteže postići tu mirnoću i izbjeći previše romantiziranja, iako harmonije „vuku“ ka tome. To se postiže „(...) umjesnim odjeljivanjem fraza i naglašavanjem tonova koji se ističu, ali i određenijim iskazom vremenskog protoka.“⁹ Dobro je vježbati na način da se naglasi početak svake dobe (četvrtinke), jer to i treba biti istaknuto (označeno u prilogu 1), s tim da se zastane nakon svake odsvirane dobe. Zatim treba svirati takt po takt, pa dva po dva itd. Isti savjet vrijedit će za svako sljedeće ponavljanje ovog tematskog materijala.

Primjećujemo odsustvo mosta između dvaju tema, još jedna atipičnost za sonatnu formu.

⁷ (Ferro, 2014)

⁸ (Schiff, 2013)

⁹ (Zlatař, 1989: 101)

Druga tema jest tročetvrtinski *Adagio espressivo*, čime bismo se na prvu dali zavarati kako je ovo pijevni dio. Međutim, naglasak je stavljen više na tehničko umijeće pijanista kroz rastvorbe nego na klasični razvoj druge teme. Iako je prva tema već spomenuti *Vivace*, ovdje je ona ta koja je pijevna i melodiozna. Prije nego započne s „improvizacijskim“ dijelom u 12. taktu (ovo naravno nisu zaista improvizacije, „ (...) Beethoven je točno znao što radi (...)“¹⁰), skladatelj koristi „motiv od četiri ili pet nota, baziran na dijatonskoj skali (...) u oba smjera“¹¹ (pogledati prilog 3; označeno pravokutnicima).

Tako u prva tri takta druge teme imamo melodiju čiju će harmonijsku strukturu skladatelj provlačiti kroz rastvorbe do kraja ove teme. (Pfeffer, 2010)

U interpretaciji treba postići jedinstvo ove melodijske linije.

Smanjeni terckvartakord kojim je tema započela je rastvoren kroz 12. takt, a završava kromatskim pomakom u oktavama GIS-FISIS u desnoj te EIS-DIS u lijevoj ruci. Slijedi neobični kvintakord DIS-FISIS-AIS kroz 13. takt koji se rješava na sličan način: kromatski pomak s FISIS na FIS u desnoj ruci, a u lijevoj AIS-H, ovaj put u srednjem glasu unutar oktave DIS. Taj FISIS se u taktu 10 prirodno riješio u GIS (uzlazno) i nastavila se melodija, ali ovdje se rješava u FIS da bismo dobili harmonijsku strukturu 11. takta. Ovo „anticipira upečatljivu aliteraciju harmonije teme u reprizi (taktovi 61 i 62)“¹². (Pfeffer, 2010)

Tema završava u petnaestom taktu gdje skladatelj kadencira i postaje nam jasno da smo u dominantnom H-duru, klasično za drugu temu sonatne ekspozicije (prilog 4). Cijelu ekspoziciju on kadencu izbjegava i ne daje nam potvrdu tonaliteta. (PIANO SONATA FOUR_G)

Navedene rastvorbe treba vježbati sporo s naglaskom na svaku dobu, pa svaku drugu itd. Također pomaže *staccato* način vježbanja. Schiff, Barenboim i mnogi drugi daju savjet da se pokuša pronaći „the same heartbeat“¹³ za obje teme kako bi se dobilo pravo i ujednačeno zvučanje ekspozicije.

Važno je dodati da je ovo vjerojatno najkraća ekspozicija u usporedbi sa svim ostalim Beethovenovim sonatama. (Schiff, 2013)

CODETTA (završna grupa), kao malo „finale“ koje zaokružuje ekspoziciju, je izostavljena.

¹⁰ (Schiff, 2013)

¹¹ (Ferro, 2014)

¹² (Pfeffer, 2010)

¹³ (Schiff, 2013)

5.1.2. Provedba

Tijekom provedbe, koja je najduži dio stavka, Beethoven ne koristi novi tematski materijal već preuzima onaj prve teme ekspozicije. Razvoj započinje u dominantnom H-duru, oktavu više nego prva tema i provlači se kroz različite tonalitete (H-dur, cis-mol, gis-mol, Fis-dur...).

Od 16. do 21. takta melodija nije u desnoj kao što je to slučaj u prvoj temi, već se provlači kroz lijevu ruku. Najviši ton u sopranu bit će gis 3 nakon čega će u 21. taktu melodija ponovno prijeći u sopran (pogledati prilog 5). S obzirom da melodija naglo opada i da ovo nije vrhunac razrade, a h3 s početka provedbe će biti ponovno dostignut, pijanist Nimrod David Pfeffer savjetuje: „(...) izvođaču se daje savjet da ne kreira osjećaj potpuno novog početka ovdje (...).“¹⁴. Također treba poštovati naznaku *sempre legato* koja će važiti do kraja provedbe. Od 18. do 20. takta zanimljivo je primijetiti melodijski obrazac u basu koji će se ponoviti od 22. takta do 24. u sopranu (sve za septimu više; vidljivo u prilogu 6). Od 25. takta melodija se sekventno ponavlja stremeći prema gore, a vrhunac provedbe postiže se od takta 42 tonom h3 (prilog 7). (Pfeffer, 2010)

Ovakva razrada materijala i harmonijska osnova čine strašnu napetost koja se riješi kulminacijom u *f* ponovne prve teme u reprizi od 48. takta (prilog 8).

Heinrich Schenker i Pfeffer su primijetili prekrasnu simetriju u ovom stavku koja samo potvrđuje Beethovenovu genijalnost (prilog 9). Prva dva tona stavka su gis1 i h1. Posljednja dva tona stavka (prije završnog E-dur kvintakorda) su gis3 i h3. Najviša dva tona u razvojnem dijelu su spomenuti gis3 u 21. i h3 u 42. taktu. (Pfeffer, 2010)

5.1.3. Repriza

Prva tema reprize zvuči kao vrhunac provedbe, jer se nadovezuje direktno na provedbu (isti tematski materijal; ista artikulacija). Male izmjene u odnosu na ekspoziciju su sljedeće: za razliku od kvinta, oktava i pauza koje se javljaju u lijevoj ruci u ekspoziciji, ovdje lijeva ruka donosi legatom vezane oktave u prva četiri takta (usporedi prilog 1 i prilog 8). Veliki raspon između lijeve i desne ruke predstavlja „(...) zemlju i raj i ljude koji borave negdje između to dvoje (...)“¹⁵. Druga razlika je u broju taktova – umjesto osam, ovdje prva tema traje devet taktova (4+5). Razlog je promjena harmonijske strukture koja je bila nužna sukladno tome da u drugoj temi reprize ostajemo u toničnom tonalitetu, a ne moduliramo kao u ekspoziciji u dominantni. Harmonijska osnova druge male rečenice jest I – V – II⁷ #, gdje se

¹⁴ (Pfeffer, 2010)

¹⁵ (Schiff, 2013)

ova terca AIS riješi kromatski u A te umjesto potvrde H-dura kao u ekspoziciji ostajemo u E-duru i to na IV stupnju (AIS-H-DIS se riješio u A-CIS-E). Nižu se I – I^{98;43} – IV – V^{65;43}. Ova dominantna se, kao i u ekspoziciji septakord drugog, ne riješi u prvi stupanj, već ponovno u smanjeni septakord, ovaj put EIS-GIS-H-D.

Druga tema (prilog 10) je vrlo slična onoj u ekspoziciji, ali s drugim tonaliteta i manjim izmjenama u ritmu, (drugačiji razmještaj triola i kvartola, a u kadenci u taktu 63 i 64 grupacija po šest umjesto po tri tridesetdruginke; vidljivo u prilogu 11). Takt duže traje, jer je kadenca produžena, pa repriza traje ukupno dva takta više nego ekspozicija (podsjećam da prva tema traje devet taktova).

Važna razlika je i ta što taktovi 61 do 63 nisu kao u ekspoziciji 12. do 14. takt povezani sa prethodna tri dinamički i harmonijski. Prepoznamo ih kao ritmičku, dinamičku, strukturalnu i registarsku vezu s taktovima 12 do 14 zbog čega sve naizgled djeluje jednako ekspoziciji. (Pfeffer, 2010)

Pri izvođenju treba, uz navedeno u ekspoziciji, paziti i na uporabu pedala. Treba ga koristiti za isticanje melodije, akcenata i legata, da bi pomogao naglašavanju strukture djela, a ne za obogaćivanje harmonije. (Zlata, 1989)

Razlika u tonaliteta je sljedeća: u taktu 61, koji je sukladan taktu 11, skladatelj za razlaganje rastvorbe ne koristi kao tamo, smanjeni septakord s kojim je započeo drugu temu, već taj akord koristi u prethodnom taktu (takt 60) da preko njega modulira u C-dur. H-D-EIS-GIS se enharmonijski mijenja u GIS-H-D-F koji se onda riješi kromatski u dominantni septakord C-dura G-H-D-F. Na kraju takta 62, opet kromatski (s G na GIS u oktavi lijeve i C na H u oktavi desne i srednjim glasom E), moduliramo natrag u E-dur (pogledati prilog 10).

U 63. taktu se pojavljuje sekstakord A-dura i CIS u basu se rješava u H (prilog 12). Ova pojava C-dura u kombinaciji s navedenim šestim stupnjem nije slučajna. Ona predstavlja borbu između dura i mola koja može predstavljati zemlju i raj, a koja će se jako očitovati i u CODI. (Pfeffer, 2010)

Nakon kadence, u taktu 65 završava se repriza, ponovno bez CODETTE.

5.1.4. CODA

CODA počinje u taktu 65 i podijeljena je u tri odsjeka: prvi i treći koriste materijal prve teme, s tim da prvi odsjek započinje u subdominantnom tonalitetu, a treći u toničnom. Prvi odsjek podijeljen je u četiri puta po četiri dobe, male fraze gdje se melodija seli iz soprana u bas i obratno. (Pfeffer, 2010)

Četvrta fraza u basu nosi melodiju koja će se javljati još nekoliko puta u drugom odsjeku, uvijek u nekom drugom glasu, a javlja se i u drugoj temi ekspozicije (pogledati prilog 13).

Peta fraza sastoji se od samo tri dobe, a četvrta koju slušatelj očekujeće se pojaviti tek u taktu 85 kao rješenje (ton h; vidljivo u prilogu 14). (Pfeffer, 2010)

Od 75. takta skladatelj iznosi drugi odsjek i novi tematski materijal baziran na akordima u četvrtinkama. Harmonijsku strukturu čine $V7 - I6/4 - \#V7 - VI - IV\#5 - II6 - \#II2 - II6 - I\#4/4 - II6 - \#II6 - I6/4 - \#VII2 - I6/4 - VII4/4 - I6 - II7 \# - V^{98; 78}$.

Taktovi 75, 76 i 77 odgovaraju na petu frazu prvog odsjeka ponavljajući istu melodiju FIS-GIS-A u sopranu, a ista melodija pojavljuje se i u drugoj temi reprize te taktovima 84 i 85 u lijevoj ruci, poslije čega se i riješi u ton h (prilog 14). Ponovljena je i lijeva ruka, a i harmonija, osim što se treći akord mijenja iz H-DIS-FIS-A u HIS-DIS-FIS-A koji ne ostaje „visjeti u zraku“ već se rješava u VI stupanj CIS-E-GIS (vidi prilog 15).

Slijedi fraza od šesnaest akorda. Mogli bismo ih podijeliti opet po četiri radi lakšeg shvaćanja harmonijskog i melodijskog smisla, cjeline, a time i fraziranja i izvođenja. Prva četiri akorda imaju istu melodiju u gornjem glasu kao zadnja četiri. U taktu 82 se u basu opet javlja C koji se rješava u H, a u 85 CIS s rješenjem u H, što predstavlja u reprizi započetu borbu između dura i mola, zemlje i raja (prilog 16). (Pfeffer, 2010)

Ova je fraza „koralni“ rezime koji harmonijski i melodijski objedinjuje dijelove drugih tema ekspozicije i reprize. (Ferro, 2014)

Pojavljuje se sličnost čak i sa završetkom provedbe (prilog 17).

Za treći odsjek je tipičan dur – mol sukob koji će „(...) se nastaviti od 89 do 92 takta i završiti pobjedom CIS-a“¹⁶ (prilog 18). (Pfeffer, 2010)

Zanimljivo je da CODA u Beethovenovim kasnim sonatama predstavlja zaključak i prisjećanje na dosadašnji, a ujedno i početak i predviđanje sljedećeg stavka. (PIANO SONATA FOUR_G).

Stavak završava u taktu 99 neočekivanim toničnim kvintakordom s koronom (prilog 19). Sve navedeno treba dobro proučiti, osvijestiti i uzeti u obzir pri izvođenju.

¹⁶ (Pfeffer, 2010)

5.2. DRUGI STAVAK

Ovaj ekstremno brzi *Prestissimo* stavak pisan je u 6/8 mjeri i sonatnom obliku. Karakterno podsjeća na *scherzo* bez tria te se nadovezuje *attacca* na prvi stavak. (PIANO SONATA FOUR_G)

Prema Albertu Ferru, „s obzirom na kompleksnu i bogatu strukturu, razvojnu reprizu, dvije kontrastne tematske ideje (...), njegov karakter, 6/8 mjeru, brzi tempo i pojavu između dva duža stavka“¹⁷, priličilo bi da je stavak napisan kao treći. Talijanski pijanist smatra da je prvi stavak sa svoje dvije „ženske teme“ i bez dovoljno odlučnosti nepotpun kao takav te je to razlog zašto je Beethoven ovaj stavak zapisao kao drugi i to upravo *attacca* nakon prvog. (Ferro, 2014)

Ovo i danas izaziva „šok“ prilikom slušanja, kada nakon mirnog *p* durskog kvintakorda u taktovima 98 i 99 slijedi nemirna molska tema u *ff*. Kao i prvi stavak, i drugi je dosta kratak, što je potpuno neobično s obzirom na prethodne, ali vrlo tipično za kasne Beethovenove sonate. Ako prva dva stavka kasnih sonata usporedimo s *Waldstein* ili *Appassionatom*, zaključujemo da tamo bit sonate, tenziju i napetost „nose“ početni, a ovdje, u kasnim sonatama, posljednji stavci. Činjenica da napetost drži do samog kraja sonate i kulminira u posljednjem stavku, Beethovena čini nenadmašnim skladateljem: poslije njega niti jedan romantičar nije mogao napisati sonatu u kojoj bi posljednji stavak bio najimpozantniji (Mozart i Haydn su to činili prije njega...). (Schiff, 2013)

5.2.1. Ekspozicija

Prva tema ekspozicije je u toničnom tonalitetu i traje do 24. takta. Sastoji se od tri rečenice od po osam taktova, s tim da druge dvije čine veliku periodu. Prvih osam taktova donose glavni motiv u basu, u lijevoj ruci (označen *ben marcato*, što mu dodatno daje na važnosti), koji će se dalje razvijati na zanimljiv način.

U prilogu 20 jasno je označena poveznica između početka drugog i početka prvog stavka. Ako sopran s početka prvog stavka inverzno okrenemo, dobijemo poveznicu s desnom rukom na početku drugog stavka. Bas s početka prvog stavka doslovno je prenesen u lijevu ruku početnog motiva drugog stavka. (Ferro, 2014)

Velika perioda koja slijedi sadrži dominantni ton H u basu kao pedalni ton i pisana je četveroglasno. Cijeli je ovaj stavak kontrapunktalni. Prva rečenica završava na kvartsektakordu prvog stupnja, a druga oktavno.

¹⁷ (Ferro, 2014)

U taktu 25 slijedi most od osam taktova koji čine malu periodu. Prva mala rečenica jest motiv izveden iz prvog motiva prve teme koji je prikazan u prilogu 20. (Ferro, 2014)

U taktu 29 Beethoven označava *un poco espressivo*, a već u 33. ponovno *a tempo*, što znači da je želio da se ovaj dio svira malo sporije. (Schiff, 2013)

Barem većina izvođača odabere ovu varijantu. Druga opcija jest da se svira *tempo rubato*, što bi značilo da ovaj *a tempo* znači „sviranje u strogom vremenskom protoku nakon dopuštanja određene slobode u ekspresiji unutar fraze, a ne povratak u brži tempo nakon usporavanja.“¹⁸ (Pfeffer, 2010)

U taktu 31 pojavljuje se kromatska modulacija u dominantni h-mol te s oznakom *a tempo* dolazimo do druge teme (početak vidljiv u prilogu 21). Ona se sastoji od trideset i tri takta podijeljenih u dva dijela. Prvi dio čine dvije male rečenice – 4+6 t. s dva takta proširenja. Prva rečenica završit će na prvom stupnju terčno, a druga na trećem oktavno. Taktovi 39, 40 i 41 donose sekvencu prema gore u oktavama. Naznačen je *sempre piu cresc.*, a u taktu 42 *rinforzando* gdje desna ruka ponavlja motiv D-CIS u oktavi, kao da se svađa. Drugi dio započinje kromatskom sekvencom prema dolje u sljedećih šest taktova.

U ova dva navedena dijela, često se pojavljuje onaj motiv cis – h, kasnije c – h, koji se javljao u prvom stavku kao borba između dura i mola. (PIANO SONATA FOUR_G)

Primjer je takt 43 koji je vidljiv u prilogu 21. Ovaj motiv će se javljati i u trećem stavku.

Schiff daje zanimljivu usporedbu i sliku povezujući ovaj dio stavka s Kristom koji nosi križ. (Schiff, 2013)

Kromatska sekvenca će dovesti do dominante za C-dur u 51. taktu (sekundakord F-G-H-D) i riješit će ga odmah u 52. taktu u sekstakord E-G-C. Skladatelj će dvotakt zatim ponoviti, ali neće modularati u C-dur, već se, opet kromatski, vratiti do dominante h-mola (FIS-AIS-CIS) i tako pripremiti CODETTU (vidljiv početak u prilogu 22). Ona će trajati devet taktova i dovesti do provedbe u taktu 66. Građa CODETTE je 4+5 taktova. U prva četiri je pedalni ton FIS u lijevoj ruci u oktavama kao dominantna za dominantni h-mol te pomak u oktavama prema dolje, a desna ruka iznosi ljestvični niz. Drugih pet taktova donosi isti materijal u različitim rukama s tim da se pojavljuje i triler na tonu CIS u 63. taktu.

5.2.2. Provedba

Provedba započinje materijalom prve teme u h-molu, ali već nakon četiri takta, u taktu 70, pojavljuje se novi tematski materijal.

¹⁸ (Pfeffer, 2010)

Lijeva ruka svira tremolo na tonu H, poput timpana, a desna glavni motiv (s početka prve teme) dvoglasno, kao kanon. Dio koji slijedi mnogi su teoretičari i muzikolozi iskoristili kao temu svojih doktorskih radova. U taktovima 78 i 79 skladatelj s tona H u tremolu prelazi u ton C i modulira odjednom u C-dur, potpuno nenadano (prilog 23). (Schiff, 2013)

Ovo je povezano s već više puta pojavljivanim cis – h, c – h (dur – mol; zemlja – raj) odnosom.

Dio možemo podijeliti u tri puta po četiri takta, ali u tom slučaju, s obzirom da ih je trinaest, jedan je takt viška. Da bi se ton A u taktu 71 dodatno istakao naglasivši disonancu s obzirom na AIS u basu iz takta 69, kao i radi isticanja modulacije u C –dur u taktu 71, takt 70 bi se mogao gledati kao neka vrsta predtakta. Tako bi naglašena doba došla i na A, i na C u basu, a i raspored rečenica bi bio logičan (vidi prilog 24). U taktu 83 naznačeno je *sul una corda*. Ovdje se pojavljuje zanimljiv ljestvični niz u basu, nakon četiri takta prelazi u tenor te se vraća u bas nakon još dva takta (prilog 25). Pfeffer tvrdi da bi osjetljiv i muzikalan pijanist trebao istaknuti ovaj glas, čime bi dao dodatni značaj ovom polifonom dijelu. (Pfeffer, 2010)

U 89. taktu uz oznaku *sempre più piano* vrlo je važno primijetiti ponovno pojavljivanje glavnog motiva razrađenog na zanimljiv način – sopran svira motiv, a bas njegovu zrcalnu inverziju, „poput obrtaljke“¹⁹, kako Schiff kaže (prilog 25). Efekt koji je Beethoven postigao u svoje vrijeme na klavirima potpuno drugačije, slabije mehanike i mogućnosti nego ovih danas, danas je gotovo nemoguće postići. (Schiff, 2013)

Jasno nam ovim oznakama daje do znanja da je želio jedan potpuno zagušen zvuk, postići određenu dozu mirnoće, suspregnuti kretanje prema naprijed, dozu titraja kojom će završiti provedbu, prije nego li, uobičajeno „Beethovenski“ i potpuno suprotno ovom dijelu, „udari“ *ff* i *tutte le corde* u 105. taktu gdje započinje repriza. Ovom titraju posebno pridonosi korona na dominantu h-mola u 96. taktu. Još jedna jako zanimljiva pojava je priprema reprize. Skroz od 95. takta glazbeni materijal harmonijski se vrti oko dominante h-mola u ritmu kao što je onaj glavnog motiva (dvije polovinke s točkom, dvije četvrtinke s točkom, polovinka s točkom). Tako 102., 103. i 104. takt donose napetost ne dominantom, već dominantom dominante (umjesto H-DIS-FIS kao pripreme za ponovni e-mol u reprizi, Beethoven piše FIS-AIS-CIS, dominantu h-mola; za sve vidi prilog 26). (PIANO SONATA FOUR_G)

5.2.3. Repriza

Repriza počinje vrlo odlučno i snažno s određenim izmjenama u odnosu na ekspoziciju. Klasično, harmonijska osnova za obje teme je tonični e-mol.

¹⁹ (Schiff, 2013)

Prva tema sastoji se od petnaest taktova, 7+8. Prvih sedam iznosi glavni motiv u lijevoj, a drugih osam, od 112. do 119. takta, u desnoj ruci, sve u dinamici *ff*. Ovaj dio, gdje lijeva ruka iznosi motiv, zamjenjuje taktove 9 do 24 iz ekspozicije. Takt 119 jest, s obzirom na građu ovog glavnog motiva, višak i Beethoven ga koristi da modulira u C-dur gdje, u taktu 120, počinje most. Čini se da ovaj takt viška remeti konekciju između iznošenja tema u obje ruke pa imamo utisak da je tema s početka reprize naglo prekinuta svojim ponovnim iznošenjem u lijevoj ruci. Također, isti takt uzrokuje slušatelju osjećaj preklapanja prve teme i mosta. Da bi ublažio ovaj osjećaj, Pfeffer predlaže sljedeće: pristigli most ne treba svirati *subito p*, kako to notni zapis nalaže. Oznaka *espressivo* u 120. taktu dopušta da se početni E u desnoj ruci zadrži malo duže od dobe, što omogućuje da se C u basu ugasi, a da pritom ne mora nužno zvučati *p*. U prilogu 27 dan je prikaz prve teme ekspozicije i reprize. Zanimljiva je razlika u fakturi mosta između ekspozicije i reprize. U reprizi on ima dvanaest taktova grupiranih kao 4+8. Prvi četverotakt koji je započeo u C-duru modulira u G-dur, ali možemo reći da je tonalno stabilan. Njegova je faktura polifona, jednako kao i ona u drugom četverotaktu u ekspoziciji, a tu je i oznaka *espressivo* na oba mjesta. Međutim, *a tempo* koji u ekspoziciji dolazi s pojavom druge teme ovdje se pojavljuje već u drugih osam taktova mosta, jer je prvi, unisoni četverotakt (taktovi 25 do 28) iz ekspozicije izostavljen kao takav. Ovih osam taktova sastoji se od četiri dvotakta koja čine sekvence prema gore. Skladatelj ih koristi, kao i drugi, polifoni četverotakt u ekspoziciji, da modulira u tonalitet druge teme. S obzirom da dvotakti počinju unisono kao i most u ekspoziciji, neiskusni analitičar pomislio bi da su rečenice iz ekspozicije jednostavno zamijenjene u reprizi i da je drugi četverotakt samo produžen. Pažljivom analizom jasno se utvrđuje da je ovo ista struktura, iako nešto izmijenjena faktura, s obzirom da su u oba slučaja prve male rečenice stabilne, a drugi dio periode služi za modulaciju ka drugoj temi. Usporedba mostova vidi se u prilogu 28. (Pfeffer, 2010)

Druga tema je traje od 132. do 157. takta, što je dva takta manje nego u ekspoziciji. U toničnom je tonalitetu i počinje na dominantu H-DIS-FIS. Početni materijal je isti kao i u ekspoziciji s tim da su taktovi 138 i 139 umetnuti i identični taktovima 134 i 135, čega u ekspoziciji nema. Prilažem prvih deset taktova druge teme u ekspoziciji u usporedbi s dvanaest taktova u reprizi u prilogu 29. Slijedi četrnaest taktova istog materijala kao u ekspoziciji u različitim tonalitetima (sekvenca Fis-dur/h-mol, E-dur/a-mol, D-dur/g-mol, C-dur/F-dur, akord C-E-G-B koji se riješi u dominantu). Važna razlika je vezana uz izvedbu. U taktu 145, 147 i 149 nalaze se, na zadnjim dobama tonovi f3, es3 i b2, na koje treba obratiti pozornost, jer nisu tako napisani u ekspoziciji. Tamo su to tonovi f2, e2 i ponovni f2 u

taktovima 44, 46 i 48 unutar iste oktave, dok su u reprizi pisani za oktavu više. Zbog toga pri izvođenju treba paziti na drugačiju intonaciju. Dajem usporedbu u prilogu 30. CODA počinje u taktu 158 i sastoji se od dvadeset taktova. Dok je u ekspoziciji u dominantnom tonalitету (dominanta dominante), u reprizi je u tonačnom. Prvih devet taktova je na dominantni, fakturom istovjetni taktovima 57 – 65 u ekspoziciji. Posljednjih jedanaest taktova u ekspoziciji ne postoje.

Taktovi 168 i 169 jesu ponovljeni taktovi 166 i 167, imaju isti bas i harmoniju iako različiti sopran (u prva dva takta imamo oktave unisono, a u druga dva sopran je inverzna imitacija basa; prilog 31). U posljednjih osam taktova važno je primijetiti jedan detalj koji jako utječe na izvedbu. U taktu 173 u Schenkerovom izdanju nota naznačen je *crescendo* ispod lijeve ruke. Tu lijeva ruka ponovno iznosi svoju melodiju s početka stavka, istovjetnu onoj s početka prvog stavka (pogledati prilog 32.) Pojedini izdavači ovaj *crescendo* bilježe u crtovlju između obje ruke, a tako je i u urtext izdanju. Schenker je očigledno ciljano zabilježio ovo pojačanje baš u lijevoj ruci da bi jasno pokazao da želi istaknuti ovu značajnu melodiju bez da dodatno pojačava desnu ruku već prirodno pojačanu orkestracijom i registrom. (Pfeffer, 2010)

Kod Schenkera je i *p* zapisan za obje ruke posebno (taktovi 179 i 171), dok je *f* u pretposljednem, 176 taktu, napisan u praznini između ruku – ovime je jasno naznačeno da izdavač želi *f* (uz to još i klinaste naglaske) u obje ruke (desna dakle subito *f* nakon *p*, a lijeva uz *crescendo*).

Što se tiče izvođenja ovog stavka u cjelini, najteže je postići *prestissimo*, a u 6/8 mjeri. Česta greška je priuštiti slušatelju dojam triola u 2/4 mjeri. Da bi se ovo izbjeglo, Pfeffer predlaže vježbati na način da prilikom svirke izgovaramo neki od suglasnika, npr. „ttt-ttt-ttt...” na svaku odsviranu osminku. To će činiti da pratimo stalno isti tempo i držimo puls koji se nikako ne smije izgubiti. Metronom, naravno, također pomaže. (Pfeffer, 2010)

5.3. TREĆI STAVAK

Andras Schiff ovaj stavak smatra najljepšim koji je Beethoven ikada napisao. Početna tema ponovno će se, poput prisjećanja, pojaviti na kraju te zajedno sa šest varijacija čini, citiram, „krug gdje se početak i kraj sastaju“²⁰. (Schiff, 2013)

Sve varijacije su u toničnom E-duru.

Svaka uz to ima svoju mjeru, svoj tempo, harmonijsku i formalnu strukturu, kao i klavirsku tehniku sviranja, a zajedno djeluju poput nekog eksperimenta – tradicionalna forma, ali obrađena na vrlo originalan, skladatelju svojstven način. (Ferro, 2014)

Može se uočiti formalna sličnost između ovog stavka i Bachovih „Goldberg varijacija“ (očigledno je da je Beethoven bio inspiriran Bachom). (Schiff, 2013)

5.3.1. Tema

Tema se sastoji od šesnaest taktova (4+4 + 4+4) od kojih se svaka velika rečenica ponavlja. U 3/4 je mjeri i sa oznakom *Andante molto cantabile ed espressivo*.

Skladatelj uz ovakvu oznaku dodaje i *mezza voce*, što u doslovnom prijevodu znači „s pola glasa“. Za pjevača bi to značilo da ne pjeva punim glasom, ali ni *pianissimo*. Czerny smatra da je, ako govorimo o dinamici, *mezza voce* oznaka za raspon između *mp* i *f*. Beethoven dakle namjerno ne stavlja tipičnu dinamičku oznaku, već pušta izvođača da sam „osjeti“ i pretpostavi kako će to izvesti. Ako govorimo o fraziranju, ista oznaka upućuje na jednolično, mirno i ravnomjerno sviranje, bez prevelikih dinamičkih odstupanja. (Pfeffer, 2010)

To omogućava da tema ne zvuči previše romantično, jer Beethoven je ipak klasičar i tako ga treba i svirati. Harmonijski gledano, u 4. taktu skladatelj kadencira i čini se da će modulirati u dominantni H-dur, ali on to ne čini već spušta bas na A (umjesto AIS) tvoreći sekundakord kao dominantu za toniku koji klasično riješi u tonički sekstakord. U 7. taktu zaista modulira u H-dur i to preko šestog stupnja kromatski spuštajući CIS na C u basu i dovodeći do ${}^4\text{VII}^{6/545}$ H-dura. Slijedi silazna kadenca od četiri takta. U 12. taktu preko trećeg stupnja dovodi do septakorda sedmog, odnosno dominante u gis-molu DIS-FISIS-AIS-CIS te kadencira u gis-mol. Ne zadržava se tu, već se vraća u tonični E-dur i tako završava temu.

Specifičnost teme je što mirnoćom i dostojanstvenošću podsjeća na *Sarabandu*, čemu doprinosi ovdje karakterističan ritam – četvrtinka, na drugu dobu četvrtinka s točkom i osminka. Tipičan je interval terce između prve i druge dobe u 1. i 3. taktu, i to s terce GIS na

²⁰ (Schiff, 2013)

toniku E, kao i interval kvinte u 5. i velike sekste (uzlazno) u 7. taktu. (PIANO SONATA FOUR_G)

U taktovima 5, 7, 12 i 13 javljaju se arpeđa, od kojih će se samo ovaj posljednji pojaviti na kraju stavka u ponovnom javljanju teme.

Osim na dinamičke oznake, za dobru izvedbu pozornost treba obratiti i na lukove, odnosno artikulaciju (lukovi su vidljivi u prikazu teme u prilogu 33). Osim što označava lukove za sopran, jasno piše luk u prva tri dvotakta u basovoj liniji. To znači da ju je htio posebno istaknuti, što ima smisla s obzirom da je to uzlazna linija suprotna silaznoj u sopranu, s jednakim početnim intervalom terce (E-GIS). U svom manuskriptu skladatelj je isprva i u drugih osam taktova u basovoj liniji pisao lukove, ali ih je izbrisao pa je za pretpostaviti da je ovdje ipak htio istaknuti isključivo sopran. (Pfeffer, 2010)

5.3.2. Prva varijacija

Ova homofona varijacija s oznakom *molto espressivo* na prvi pogled podsjeća na valcer. Prekrasna, homofona melodija jasno je odvojena od basa (nasuprot polifoniji Beethovenovih kasnih opusa) i za oktavu viša nego u temi. Podsjeća na talijansku arijupa ima pomalo operni karakter. (PIANO SONATA FOUR_G)

Varijacija se sastoji od šesnaest taktova s repeticijama (8 + 4+4). Formalno i harmonijski gotovo je ista kao tema, ali ne i melodijski i karakterno. Za razliku od teme koja u 4. taktu kadencira, ovdje nema kadence. U 7. taktu modulira u dominantni H-dur preko dominante H-DIS-FIS gdje DIS kromatski u basu silazi na D te na CIS dovodeći do dominante H-dura FIS-AIS-CIS-E te tonike. Slijedi gotovo potpuno jednaka harmonijska struktura (samo jedan akord razlike) i završetak u toničnom tonalitetu. Tempo je jednak onome u temi ili nešto sporiji i potrebno je puno vremena i koncentracije da u tako sporom tempu tako romantična melodija teče i ne bude statična i dosadna za slušati, a da pritom ostane u klasičnim okvirima.

U svojim skicama Beethoven je u 1. taktu između H i E napisao GIS, ali ga je ipak uklonio u partituri, iako je varijacija u toj prvobitno planiranoj varijanti sličnija temi. S obzirom da svaki put kad se taj H pojavi on piše naglasak, pretpostavka je da ga je želio odvojiti od ostalog materijala i posebno naglasiti (taktovi broj 1, 3, 5, 9; prilog 34). Ton H će biti značajan i u posljednjoj varijaciji. Postoje sličnosti ove varijacije sa *Benedictusom* iz „Misse Solemnis“ (solo violina i akordička pratnja, posebno dakle sami početak *Benedictusa*) na kojoj je skladatelj radio iste godine kada i na ovoj sonati. (Pfeffer, 2010)

5.3.3. Druga varijacija

Ova varijacija nešto je atipična. U tročetvrtinskoj je mjeri s oznakom *leggermente*. Sastoji se od dva dijela od po šesnaest taktova. Svaki od tih dijelova se sastoji od tri dijela – 8 + 4 + 4 takta.

Prvih osam taktova je *perpetuum mobile*, odnosno akordi triju glasova teme razloženi u šesnaestinkama koje se izmjenjuju iz ruke u ruku. Iako je mjera 3/4, artikulacija je takva da slušamo po dvije, a ne po tri dobe (u primjeru označeno lukovima). Skrivena melodija teme ovdje ide prema višem registru, za razliku od one u temi koja ide iz srednjeg registra prema nižem. (Ferro, 2014)

Čak je i dinamika gotovo jednaka dinamici teme. Razlika je u 8. taktu gdje se umjesto *p* pojavljuje *diminuendo*, što je povezano s harmonijskom strukturom. Naime, na ovom mjestu Beethoven drugi put u ovoj sonati (prvi put u drugom stavku, takt 151.) i prvi put u ovom stavku koristi dominantni septakord C-E-G-B u E-duru koji je očigledno volio upotrebljavati, jer će ga mudro razrješavati i u kasnijim varijacijama. Ovdje je taj akord u ulozi VI^{b7} te će se na drugu polovicu prve dobe (dakle samo jedna osminka) „lažno“ riješiti u prvi stupanj F-dura, F-A-C. Na drugu dobu se vraća na C-E-G-B, a na treću rješava u dominantni H. Ovakva harmonijska struktura stvara napetost koja u *subito p*, kako je u temi, ne bi imala isti efekt zbog čega je ovdje umjesto toga pisan *dim.* (prikaz cijelog dijela u prilogu 35). (Pfeffer, 2010)

Preporučeno je da se ovaj prvi dio svira na način da se krene nešto sporije i postupno ubrza do željenog tempa (koji uopće zapravo nije označen; jedina oznaka *leggermente* je vezana uz način izvedbe, a ne tempo). Ovo pijanisti uglavnom ne prakticiraju, jer nikakav sličan zapis ne postoji u partituri. Ovo ima smisla ako se sjetimo u kakvom je stanju bio skladatelj dok je pisao ovu sonatu. Bio je gluh i star, zatvoren u sebe sa svojim patnjama. Vjerojatno se tresao dok je u starijim danima mirno držao ruke za klavirom i bojažljivo bi, poput sjene, počeo svirati ovaj pointilistički početak. Pola tonova bi „ostalo gluho“, a on sam nije tog bio svjestan. Zato je ova preporuka jednog mudrog pijanista, mog profesora, vrlo smisljena i logična.

Umjesto dastavi znak ponavljanja, skladatelj dalje razvija melodiju teme primjenom novog tematskog materijala s oznakom *teneramente*: dvoglasnog kanona u desnoj ruci i akordičke pratnje u lijevoj s harmonijskom osnovom I – V7 – III – IV – V (prilog 36). Treći odsjek povezuje dva navedena i čini sažetak dvostruke varijacije u jednoj. Tematski materijal čine šesnaestinke koje se izmjenjuju iz ruke u ruku, ali za razliku od jednog tona u prвих osam taktova, ovdje obuhvaćaju čitave akorde.

Tako imamo i pointilističko kretanje, poput mozaika, s početka varijacije i akordičku pratnju u lijevoj ruci (pogledaj primjer u prilogu 37). Beethoven često koristi dvostruku varijaciju poput ove, npr. u trećoj varijaciji „Appassionata“ ili četvrtom stavku posljednje „Sonate op. 111“. (Schiff, 2013)

Drugih šesnaest taktova koncipirani su na isti način, ali s drugačijom harmonijom. Ono što je u ovom dijelu zanimljivo jesu 17. i 18. takt gdje se drugi put u trećem stavku javlja razriješeni ton D (prvi put kao prohod u prvoj varijaciji). (Pfeffer, 2010)

Slijede prohodni tonaliteti (fis-mol, A-dur, gis-mol).

Jako je značajan prohod u altu 18. takta D-CIS-H. Taj se prohod javlja i u drugom stavku u taktu 43, a javit će se i u četvrtoj, petoj i šestoj varijaciji. (Pfeffer, 2010)

Težina izvedbe ove varijacije leži u različitosti tematskog materijala unutar iste varijacije. Svaki od tri navedena dijela treba svirati drugom vrstom udara i drugom tehnikom: prvi prijelaznim načinom između vezanih i nevezanih (normalnim *leggiero* načinom), ispruženim prstima i iz blizine tipki. Drugi dio je kombinacija tehnike akorda, višeglasja u desnoj ruci i trilera. Akordi su *tenuto* – akordi i izvode se mirnom rukom s površine tipaka, ali „pokret ide iz ramena (što omogućuje fino dinamičko nijansiranje)“²¹. Treći dio je kombinacija skokova i *tenuto* akorda.

5.3.4. Treća varijacija

Treća varijacija je prva koja odstupa od dosadašnjeg tempa i jedina koja završava u *f* dinamici. Veoma je virtuozna s *Allegro vivace* oznakom tempa i 2/4 mjerom.

„Varijacija je u suštini dvoglasna invencija gdje su linije postavljene u strogoj kontrapunktu.“²² Desna ruka svira melodiju basa teme u osminkama koje su odvojene pauzama. Lijeva ruka sadrži unutar šesnaestinki glavne tonove soprana teme. U 4. taktu ruke se ponovno obrću: bas svira tonove koje je netom prije svirao sopran, sopran tonove basa (pogledaj prilog 38). Taj se obrazac ponavlja svih trideset i dva takta varijacije. Različiti su završetci malih rečenica, sukladno onima u temi. AIS-AIS-H u desnoj ruci u 4. taktu označen je *sf* da bi se naglasila navedena zamjena ruku, završetak na dominantu H-dura (kao u temi...), a ovime i struktura. U prilogu 40 dajem usporedbu krajeva rečenica teme i ove varijacije. Od 9. takta javljaju se u sopranu, umjesto pauza, prohodne osminke unutar glavne melodije (prilog 39). Harmonija ostaje ista kroz cijelu varijaciju, a dodani su klinasti naglasci na svaku

²¹ (Zlata, 1981: 75)

²²(Ferro, 2014)

osminku. U 14. taktu javlja se ponovno ton D nakon kojega odmah slijedi DIS. D je povezan s istim tonom u 17. taktu prethodne varijacije, a DIS 9. taktom u temi (DIS u basu). Ovaj put D je u ulozi ukrasa, prohod i ne silazi na CIS kao u prethodnoj varijaciji. (Pfeffer, 2010)

Zato mu, međutim, prethode H pa CIS, a DIS-u slijede E i FIS (u temi je EIS pa FIS...). U 21. taktu javljaju se oktave u basu. Varijacija završava legatom u desnoj ruci *attacca* povezana s četvrtom varijacijom.

Potreban je određen vremenski period da ova varijacija „odleži“. Treba ju vježbati za početak u sporom tempu s naglascima na svakih pola dobe, pa dobu, pa takt itd. Kada ovo „sjedne“ i dođe se do tempa, treba puno svirati u sporom i srednjem tempu da ne dođe do raspadanja.

5.3.5. Četvrta varijacija

Varijacija je pisana u 9/8 mjeri i pomalo podsjeća na *galantni stil*. Sastoji se od dva dijela s ponavljanjima: prvi ima 9, a drugi 7 taktova. Prvi dio je polifon, poput troglasne/četveroglasne invencije i sadrži tonove teme (prilog 41) raspoređene tako da novi glas koji se pojavi donosi neki ton iz teme. Ovi glasovi iznose temu izvišeg prema nižem registru, kao što je slučaj i u temi. Drugi dio varijacije je kombinacija polifonih linija i svečanih akorda s tremolo artikulacijom. (Ferro, 2014)

Harmonijski je zanimljiva pojava kvartsekstakorda C-FIS-AIS u 7. taktu koji se rješava u dominantu F-dura C-E-G-B, a zatim u toniku H-dura H-DIS. DIS se kromatski spušta na D i slijedi početak drugog dijela varijacije. Tu se odmah u 9. taktu javlja onaj isti obrazac koji smo već susreli u drugoj varijaciji i drugom stavku: D-CIS-H (prilog 42). Ovaj dio varijacije sadrži zanimljive naglaske (zadnja osminka u dobi; prilog 43) i veliku dinamičku paletu koji upotpunjuju osjećaj strasti kojim je prožet.

Pri izvedbi pozornost treba obratiti i na pravilan odabir tempa. Oznaka je *etwas langsamer, als das Thema.*, odnosno *un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema*. Generalni je problem što mnogi pijanisti ovu varijaciju sviraju jako sporo, kao i samu temu. Sama oznaka *andante* daje na znanje da je ovo više pokretljiva nego smirena *adagio* varijacija. (Pfeffer, 2010)

Dodajem kako ligatura na H, kojom je varijacija *attacca* povezana s trećom varijacijom koja je u *allegro vivace* tempu, sugerira da je početak ipak dosta pokretljiviji, bez obzira na *piacevole* s početka varijacije. Prijedlog izvedbe je da se postupno smiruje tempo i izražaj prema kraju prvog dijela, posebno od *poco a pococresc.* u taktu 5. U ponavljanju treba učiniti suprotno: krenuti polako, a zatim postupno dati na tempu i *crescendu*. Za vježbanje polifonih

dijelova predlažem pjevanje po glasovima, kao i sviranje istovremeno dva i/ili više glasova u različitim dinamičkim nijansama. Tremola treba vježbati sporo s naglascima prvo na svaku osminku, a zatim smanjiti na dobu itd..

5.3.6. Peta varijacija

Pretposljednja varijacija jest *Allegro ma nontropo* u C mjeri. Varira temu na način da „prva dva tona teme koristi kao subjekt“²³ (pogledaj prilog 44). Kako je varijacija pisana u obliku „vrlo bachovskog fugata“²⁴, ovaj motiv se ponavlja prva četiri takta kao prvi glas tvoreći uzlaznu kadencu. Skladatelj u principu koristi sve tonove teme osim tona CIS u prvoj dobi 4. takta.

Ova linija prvog glasa u fugatu podsjeća na inverzni početak prve teme u prvom stavku, sami početak sonate (vidi usporedbu u prilogu 45), a slična je i temi prve fuge u „Sonati op.110“. (Ferro, 2014)

Varijacija se sastoji od dva dijela, prvi dio od šesnaest, a drugi dvadeset i četiri takta. Ovo je primjer koji je već viđen i u temi, i u ranijim varijacijama ove sonate. To je činjenica da Beethoven B dio uvijek piše slobodnijim, a A dio je striktniji, bilo to formalno, harmonijski ili na primjer dinamički, kao ovdje. Drugih osam taktova B dijela on piše *f*, a trećih, posljednjih osam prije šeste varijacije, piše *p*, iako je to gotovo isti materijal odnosno ponovljeni osmotakt (osim zadnjih doba: prvi osmotakt završi na dominantni dominante FIS-AIS-CIS-E, a drugi na dominantni H-DIS-FIS; prilog 46). (Pfeffer, 2010)

Posljednja rečenica B dijela u tako neočekivanoj *p* dinamici jest poput jeke iz daleka „tako da se naši vidici naglo proširuju i mi praktički 'padamo' u šestu varijaciju“²⁵.

Druga zanimljiva stavka jest ponovna pojava motiva D-CIS-H koju sam već najavila da će biti prisutna u posljednje tri varijacije. Ovdje se pojavljuje u B dijelu, već na samom početku u taktovima 17 i 18, a zatim 25 i 26, 33 i 34 (prilog 47) . Taj motiv pokazuje kako skladatelj ne samo da razvija temu kroz varijacije, već i motivski povezuje varijaciju s onom sljedećom. (Pfeffer, 2010)

Slobodno primjećujem kako se motiv javlja i u prvom stavku u drugoj temi reprize te ga zapravo iz nekog razloga nema jedino u temi trećeg stavka. U prilogu 48 dajem prikaz ovog očigledno značajnog motiva kroz sve njegove pojave u ovoj sonati.

²³ (Ferro, 2014)

²⁴ (Schiff, 2013)

²⁵ (PIANO SONATA FOUR_G)

Harmonijski gledano tu je modulacija iz E-dura u H-dur na kraju prvih osam taktova i to opet na isti način kao u 8. taktu u drugoj varijaciji (C-E-G se rješava u F-A-C pa ponovno dolazi C-E-G-B koji se riješi u toniku H-DIS-FIS; vidi prilog 49). Na kraju drugog osmotakta u taktu 16 opet imamo AIS-C-E-G kao u 8. taktu teme, istom taktu prve varijacije, 16. taktu druge varijacije, 8. i 16. taktu treće varijacije, 8. taktu četvrte varijacije itd. Od drugih tonaliteta se javljaju prohodni cis-mol, fis-mol i gis-mol.

U ovoj relativno brznoj varijaciji ima jako puno skokova s jedne strane klavijature na drugu i treba ih dobro izvježbati. Osim skokova, tu su i druge vrste klavirske tehnike: višeglasje, dvohvati non legato, akordi, repeticija i vibrato, skale. Izazov je svladavanje ovoliko različitih tehnika unutar samo osam redova jednog velikog djela.

5.3.7. Šesta varijacija

„It's like wonderful cut in a film. Suddenly the whole world changes and we are back in the tempo of the time.“²⁶ Ovako Schiff opisuje početak šeste varijacije. Vraćamo se na početak *cantabile* teme i *tempo primo del tema* u 3/4 mjeri i ponovno osjećamo puls *sarabande*.

Prvo se javlja prvi dio teme i to kroz prvih šesnaest taktova (8 + 8) odnosno A1 i A2 dio. U A1 dijelu se javlja prvo kao četvrtinke u altu s inverzijom u basu, a uz njih u sopranu imamo čuveni H ton preuzet iz tenora teme, a koji se pojavljuje i u prvoj varijaciji kao akcentiran (vidi ponovno prilog 34). Ton H se pojavljuje prvo u četvrtinkama, zatim osminkama (prilog 50). U 5. taktu mjera se mijenja u 9/8 i tema se prebacuje u sopran i bas, a pratnja alt i tenor. U 6. taktu pedalni H je i dalje u altu i tenoru u obliku trilera u šesnaestinkama (prilog 51). Tema je od 9. takta u osminkama, također u altu s inverzijom u basu, a triler u tridesetdruginkama. U taktu 12 javlja se kao slobodni triler, dok melodija teme počinje u triolama u sopranu (prilog 52). (Pfeffer, 2010)

Najzanimljivije je kako Beethoven u ovoj varijaciji smanjuje notne vrijednosti, a povećava broj taktova pojedinog odsjeka (što manja notna vrijednost, više taktova traje.) (Schiff, 2013)

Takt 17 donosi u sopranu tridesetdruginke koje harmonijski odgovaraju drugom dijelu teme. Takav je tematski materijal cijelog B1 dijela (prilog 53). (Ferro, 2014)

Triler je tu pisan u basui kroz tih osam taktova dolazimo do mjesta koje će kulminirati u ekstazi B2 dijela od takta 25. Pratnja se u tridesetdruginkama prebacuje u lijevu ruku, triler

²⁶(Schiff, 2013)

u srednji glas, a melodija drugog dijela teme u visoki registar soprana (prilog 54). (Schiff, 2013)

Već u taktu 16 javlja se ton D, koji se spušta na CIS, a mogli bismo reći da je pedalni H kao triler rješenje ovog već poznatog niza (vidljivo u prilogu 53). Međutim, u taktovima 25, 26 i 27 imamo unutar tridesetdruginki lijeve ruke niz D-CIS-H na početku svakog takta (vidljivo u prilogu 54). Posljednji takt ovog dijela jest proširen s još tri takta i dodan je pedal kroz sva četiri takta (prilog 55). Skladatelj ga nije zabilježio u prethodnim dijelovima posljednje varijacije, što znači da je od formalne važnosti: želio je označiti kako su sva četiri takta zapravo potekla od posljednjeg takta teme. Svaki takt sadrži dominantni septakord koji se rješava na sljedeći način: pratnja u tridesetdruginkama u basu završi na FIS-A-H-DIS i riješi se u E u 1. taktu CODE. Treba primijetiti da se triler iz soprana ne rješava u tercu GIS u istom taktu CODE, već je taj GIS u sopranu rješenje zadnjeg tona teme u altu iz prethodnog takta. Zato je izvođaču preporučeno da malo „uhvati zraka“ prije odsviranog toničnog akorda u CODI, da slušatelj ne bi imao dojam krivog rješenja. (Pfeffer, 2010)

Ova četiri takta, prema pijanistu Antonu Kuertiju, mogu predstavljati pokazatelj Beethovenovog tipičnog, već spomenutog, slobodnijeg razvoja B dijela, a također i kadencu prije početka CODE. Zapravo vjerojatno predstavljaju oboje. (PIANO SONATA FOUR_G)

Zaključnu varijaciju treba prvo „izračunati u glavi“ zbog promjena mjere, ritma i prirodnog *acceleranda*. Zatim treba puno vježbati s metronomom i u sporom tempu, odvajati i kombinirati glasove i svladati svaku tehniku posebno (triler, akordi, dvohvati, položajne figure, rastvorbe, skale...).

5.3.8. CODA

Coda se sastoji od šesnaest taktova. To je zapravo ponovljena tema s tim da nema repeticija na krajevima rečenica. Ono što je u temi Beethoven zapisao pa izbrisao, mnogi izdavači poput Schenkera, ovdje dodaju. To je legato u basu u taktovima 9 i 10. Dok je u „ulasku“ teme pjevao samo sopran, na „izlasku“ je uz sopran istaknuta i basovu dionica (vidjeti prilog 56).

Karakterna oznaka ovaj put je *cantabile*, nasuprot *mezza voce* u temi. U 4. taktu se ne pojavljuje *cescendo* i sva arpeđa su izbačena, osim onog u 14. taktu na dominantu (skladatelj u urtextu ostavlja i arpežo u 13. taktu!). U posljednjem taktu na posljednju dobu piše pedal, pri čemu se kod izvođenja mora paziti da ta treća doba ne zvuči pregrubo kada se pedal uključi u *p* dinamici. To je ipak laka doba, a treba biti i rješenje prethodne dominante. (Pfeffer, 2010)

Iako istog materijala, tema potpuno drugačije zvuči kada se javlja na kraju. „Kuerti to opisuje kao razliku između otvaranja i zatvaranja vrata, vrata kroz koja nas je Beethoven u međuvremenu proveo.“²⁷

Schiff smatra kako je završetak ove sonate tako poetičan i dojmljiv, kao da sonata nema početak niti kraj i da je zato ovdje pljesak neprikladan. Tako tvrdi da „postoje neka muzička djela gdje je najbolji odgovor tišina. Ovo je jedno od takvih, a op. 111 je drugo.“²⁸

²⁷ (PIANO SONATA FOUR_G)

²⁸ (Schiff, 2013)

6. ZAKLJUČAK

Za kraj o ovom kompleksnom i izuzetnom djelu smatram najboljim ostaviti čitatelju nekoliko citata koji će opisati svu mirnoću, snagu, nostalgiju, sve emocije i kontradiktornosti, sve skrivene dubine koje ono nosi sa sobom. Izvođaču je pokraj tako neobičnog razvoja forme, različitih vrsta tehnika i agogičkih oznaka u kratkom rasponu, pijevnih melodija i harmonijskih obrata i sitnih detalja poput motiva koji se provlači kroz sve stavke, zaista nametnut težak zadatak.

„Nema mnogih djela koja ostavljaju takav snažan dojam u tako kratkom vremenskom rasponu kao Op. 109, u kojem je svaki pokret poput soneta koji ne gubi niti jednu riječ, već izražava važne misli, a emocije koje su tu izražene su epske razmjere, iako miruju unutar skromnog okvira.“²⁹ – Anton Kuerti

„Veliki umjetnik postiže ono što je u ljudskim sposobnostima najbliže Božjem djelu - čin stvaranja. Stvaranje svemira koji je u stanju živjeti za sebe, s vlastitom ravnotežom između zakona i izraza, između reda i života. Sonata Op. 109 je njegov vlastiti svemir.“³⁰ – Nimrod David Pfeffer

„Odnos kasnog Beethovena, recimo onog iz posljednjih pet klavirskih sonata, prema konvencionalnom, uza svu jedinstvenost, pa čak i čudovišnost jezika formi, jeste sasvim drugačiji, mnogo popustljiviji i s više naklonosti. Nedotaknuta, nepreobražena onim subjektivnim, konvencija se u poznom djelu javlja češće, nekako ogoljena ili, moglo bi se reći, umrtvljena, *JA* je nju tu napustilo, što sad sa svoje strane djeluje jezivije i u isti mah veličanstvenije od svake osobne smjelosti.“³¹ – Tomas Mann

²⁹ (PIANO SONATA FOUR_G)

³⁰ (Pfeffer, 2010)

³¹ (Mann, 2013: 66)

7. SAŽETAK

Tema ovog pismenog rada jest analiza „Sonate op. 109 br. 30 u E-duru“ Ludwiga van Beethovena. Rad je podijeljen na četiri poglavlja s potpoglavljima te uvod, zaključak, sažetak s ključnim riječima, literaturu i priloge.

U uvodu čitatelj je informiran o općim karakteristikama skladatelja, kao i sonate. Obećala sam prikazati detaljnu analizu djela.

U prvom poglavlju pod naslovom „O SKLADATELJU“ opisuje se dio skladateljeva života, opusa, karakter, način sviranja i njegov pogled na glazbu i svijet.

Drugo poglavlje „KLAVIRSKJE SONATE LUDWIGA VAN BEETHOVENA“ govori o podjeli skladateljevog klavirskog sonatnog opusa u tri razdoblja sa specificiranjem pojedinih značajnijih sonata.

Treće poglavlje nosi naslov „OPĆE ZNAČAJKE DJELA“ i govori isključivo o „Sonati op. 109“: njezinom nastanku, važnosti unutar sonatnog opusa, formalnoj podjeli na stavke i pojedinim značajkama u usporedbi s nekim drugim djelima.

Četvrto i najznačajnije poglavlje jest „HARMONIJSKA, FORMALNA I INTERPRETATIVNA ANALIZA DJELA“. Poglavlje je podijeljeno na manja poglavlja po stavcima i potpoglavljima unutar tih stavaka. Svaki stavak je detaljno objašnjen.

Zaključak navodi moje viđenje veličine ove skladbe i dodano je nekoliko citata koji to potvrđuju.

Prilozi su dodani na kraju s oznakama ukoliko su od nekud preuzeti.

Ključne riječi: Beethoven, sonata, poglavlja, stavak, analiza

7. SUMMARY

The theme of this written work is the analysis of "Sonata op. 109 no. 30 in E major" by Ludwig van Beethoven. The work is divided into four chapters with subchapters, an introduction, a conclusion, a summary of the key words, literature, and contributions.

The introduction provides general information about the composer and the sonata. I promise to give a detailed analysis of this work.

The first chapter entitled "ABOUT THE COMPOSER" describes a part of the composer's life, his opus, character, way of playing and his view of music and the world.

The second chapter "PIANO SONATAS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN" speaks about the division of the composer's piano sonata opus in three periods with the specification of some major sonatas.

The third chapter carries the title "GENERAL CHARACTERISTICS OF THE WORK" and speaks entirely of "Sonata op. 109 ": its origin, the importance within the sonata opus, the formal division to movements and certain features compared to some other works.

The fourth and most important chapter is "HARMONICAL, FORMAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS OF THE WORK". The chapter is divided into smaller chapters according to movements and subchapters within these movements. Each movement is explained in detail.

The conclusion states my vision of the greatness of this composition and several quotes are added to confirm this.

Attachments are added at the end with download information.

The keywords: Beethoven, sonata, chapters, movement, analysis

8. LITERATURA

Biografija: Kompozitor Ludvig van Betoven (2013).

Dostupno na:

<http://opusteno.rs/biografije-poznatih-f151/biografija-kompozitor-ludvig-van-betoven-t18843.html>, pristupljeno 2. kolovoza 2017.

Ferro, A. (2014), L.V. Beethoven, Sonata op. 109 – Formal Analysis

Dostupno na:

[http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata op. 109 - Formal Analysis](http://www.academia.edu/9835958/L.V._Beethoven_Sonata_op._109_-_Formal_Analysis_)., pristupljeno 10. srpnja 2017.

IMSLP, Petrucci Music Library, Piano Sonata No. 30, Op. 109 (Beethoven, Ludwig van)

Dostupno na:

[http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.30,_Op.109_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.30,_Op.109_(Beethoven,_Ludwig_van)), pristupljeno 26. srpnja 2017.

Mann, T. (2013), Doktor Faustus. Beograd: Plato Books.

Pfeffer N. D. (2010), Nimrod's thoughts: Beethoven Sonata Op. 109 – an essay

Dostupno na:

<http://nimroddavidpfeffer.blogspot.hr/2010/04/beethoven-sonata-op-109-essay.html>, pristupljeno 28. lipnja 2017.

PIANO SONATA FOUR_G. BEETHOVEN'S PIANO SONATA NO. 30, OP. 109, CREATION HISTORY AND DISCUSSION OF MUSICAL CONTENT

Dostupno na: <http://www.raptusassociation.org/son30e.html>, pristupljeno 15. kolovoza 2017.

Schiff, A. (2013), Beethoven piano sonatas, Lecture – recitals, Beethoven Piano Sonata No. 30 in E major Op. 109

Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=FTV9SYMGOUXU>, pristupljeno 11. lipnja 2017.

Stvaralaštvo – Ludvig Van Betoven. Popis najznačajnijih dela Ludviga van Betovena

Dostupno na: <http://ludvigvanbetoven.weebly.com/stvaralastvo.html>, pristupljeno 3. kolovoza 2017.

Šonberg, H. (2005), Veliki pijanisti. Beograd: Dereta.

Zlatar, J. (1981), Metodika klavira I: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

Zlatar, J. (1989), Uvod u klavirsku interpretaciju (Metodika klavira II): Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.

9. PRILOZI



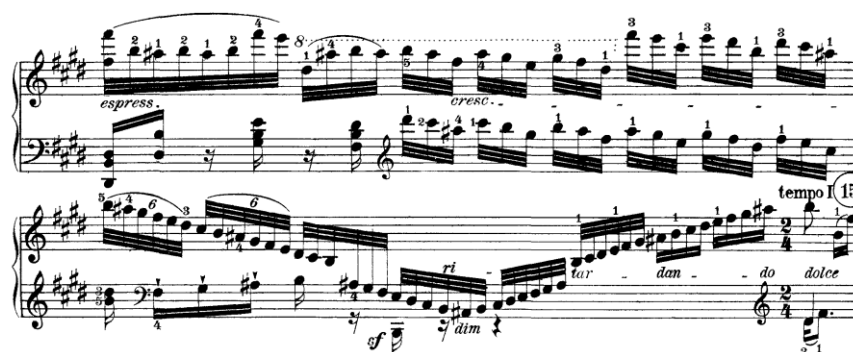
Prilog 1 – početak prve teme u ekspoziciji prvog stavka
(prema: <http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata op. 109 - Formal Analysis>)



Prilog 2 – početak trećeg stavka Sonate op. 79 u G-duru



Prilog 3 – početak druge teme u ekspoziciji prvog stavka
(prema: <http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata op. 109 - Formal Analysis>)



Prilog 4 – dvotaktna kadenca u ekspoziciji prvog stavka



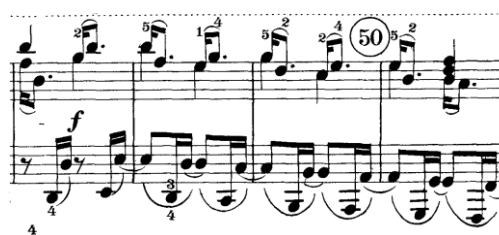
Prilog 5 – početak provedbe prvog stavka



Prilog 6 – usporedba taktova 18 do 20 te 22 do 24 unutar provedbe prvog stavka



Prilog 7 – vrhunac provedbe; vidljiv ton h3



Prilog 8 – početak prve teme u reprizi prvog stavka

prvi takt

30.

Vivace.

p dolce

cresc.

dvadeset i prvi takt

pretposljednji takt

četrdeset i drugi takt

Prilog 9 – početni i završni tonovi ekvivalentni su dvoma najvišim tonovima iz provedbe; simetrija stavka

adagio espressivo.

Prilog 10 – početak druge teme u reprizi prvog stavka

espress.

cresc.

tempo I

legato

ri - tar - dar - do

a tempo

Prilog 11 – trotaktna kadenca u reprizi prvog stavka



Prilog 12 – takt 63; sekstakord A-dura i ton cis u basu s rješenjem u H

Prilog 13 – usporedba dijelova CODE te dijela druge teme ekspozicije

Prilog 14 - usporedba dijelova CODE te dijela druge teme reprize



Prilog 15 – peta fraza prvog odsjeka u CODI i početak drugog odsjeka



Prilog 16 – fraza od šesnaest akorda drugog odsjeka u CODI prvog stavka



Prilog 17 – kraj provedbe (taktovi 47 i 48) u usporedbi sa krajem drugog odsjeka u CODI



Prilog 18 – borba između dura i mola u CODI prvog stavka



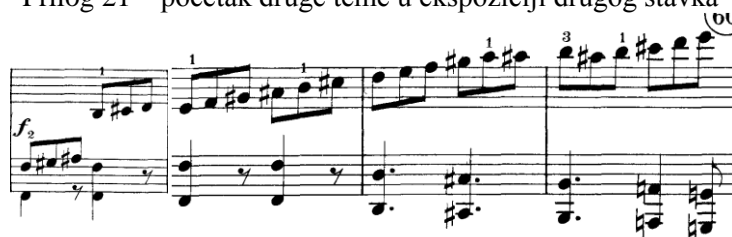
Prilog 19 – završni akord prvog stavka



Prilog 20 – usporedba početaka prvog i drugog stavka s označenim sličnostima; posljednji primjer označava dio mosta u drugom stavku
(prema: [http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata op. 109 - Formal Analysys](http://www.academia.edu/9835958/L.V._Beethoven_Sonata_op._109_-_Formal_Analysys_).)



Prilog 21 – početak druge teme u ekspoziciji drugog stavka



Prilog 22 - početak codette u ekspoziciji drugog stavka



Prilog 23 – modulacija u C-dur u provedbi drugog stavka



Prilog 24 – drugi dio provedbe drugog stavka



Prilog 25 – treći dio provedbe drugog stavka



Prilog 26 – završetak provedbe i priprema reprize u drugom stavku

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

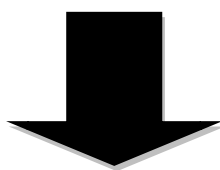
- System 1:** Starts with *Prestissimo.* and *ff*. The bass staff has the instruction *ben marcato*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 2:** Features a *p* dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 3:** Includes the instruction *legato*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 4:** A short musical phrase in the treble staff.
- System 5:** Includes the instruction *tutte le corde* and a *ff* dynamic marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 6:** Includes the instruction *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 7:** Includes the instruction *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 100, 110, and 115 indicated. A red circle highlights a specific musical phrase in the final system, measures 115-116.

Prilog 27 – usporedba prvih tema ekspozicije i reprize u drugom stavku

5 3 2 1 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

p *un poco espressivo*



5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

p *espress.* *a tempo* *cresc.*

Prilog 28 – usporedba mostova u ekspoziciji i reprizi drugog stavka

ekspozicija

a tempo

p

cresc.

45

35

sempre più cresc.

rinfr

40

repriza

564

p

cresc.

sempre più cresc.

135

140

Prilog 29 – početak druge teme u ekspoziciji i reprizi

ekspozicija

takt 145

repriza

Prilog 30 – dijelovi drugih tema u ekspoziciji i reprizi

takt 165

takt 168

Prilog 31 – ponovljeni dvotakt unutar CODE u drugom stavku

(170)

(175)

565

p

f

cresc.

4

Prilog 32 – završni akordi u drugom stavku

(4) *cresc.* 1 - - - - - 1

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo.

mezza voce *cresc.* *p*

(8) (12) (16)

Prilog 33 – tema u trećem stavku

VAR. I.
molto espressivo.

p *cresc.* *f* *mezza voce* *cresc.*

(4) (8) (8) (9) (12) (16) (9) (16)

Prilog 34 – prva varijacija u trećem stavku

VAR. II.
leggiermente.

Prilog 35 – prvi dio druge varijacije u trećem stavku

(prema: http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata_op._109_-_Formal_Analysis)

Prilog 36 - drugi dio druge varijacije u trećem stavku

Prilog 37 – treći dio druge varijacije u trećem stavku

TEMA
takt 4

le ed esp

VARIJACIJA
taktovi 4 i 12

TEMA
takt 8

VARIJACIJA
taktovi 8 i 16

TEMA
takt 12

VARIJACIJA
taktovi 20 i 28

TEMA
takt 16

VARIJACIJA
taktovi 24 i 32

Prilog 40 – usporedba završetaka malih rečenica unutar treće varijacije u trećem stavku

569

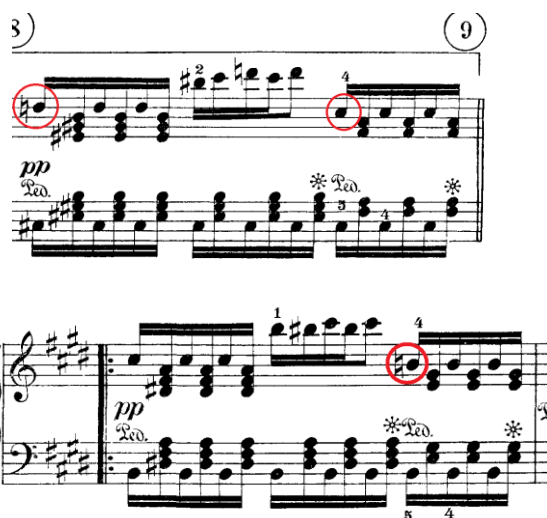
un poco meno andante cio e un poco piu adagio come il tema.

piacevole

Andante molto ca

mezza voce

Prilog 41 – usporedba početka četvrte varijacije i teme



takt 11



Allegro ma non troppo.



Prilog 44 – početak pete varijacije u trećem stavku



Prilog 45 – usporedba početka sonate i početka pete varijacije
(prema: <http://www.academia.edu/9835958/L.V. Beethoven Sonata op. 109 - Formal Analysis>)

Prilog 46 – zadnjih šesnaest taktova pete varijacije u trećem stavku

taktovi 17 i 18

taktovi 25 i 26 (istovjetni taktovima 33 i 34)

Prilog 47 – motiv D-CIS-H u petoj varijaciji u trećem stavku

druga tema u reprizi prvog stavka



CODA prvog stavka



drugi stavak; takt 43



prva varijacija; taktovi 8 i 9



druga varijacija; takt 17



druga varijacija; taktovi 16, 17, 18 i 19



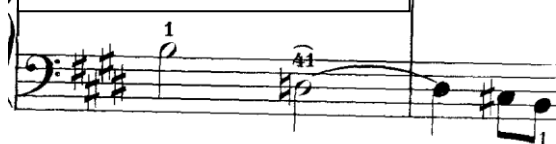
treća varijacija; takt 14



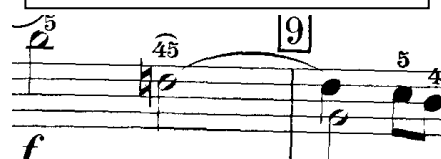
četvrta varijacija; taktovi 9 i 10



peta varijacija; taktovi 17 i 18



peta varijacija; taktovi 25 i 26
(istovjetni taktovima 33 i 34)



šesta varijacija; taktovi 17 i 18



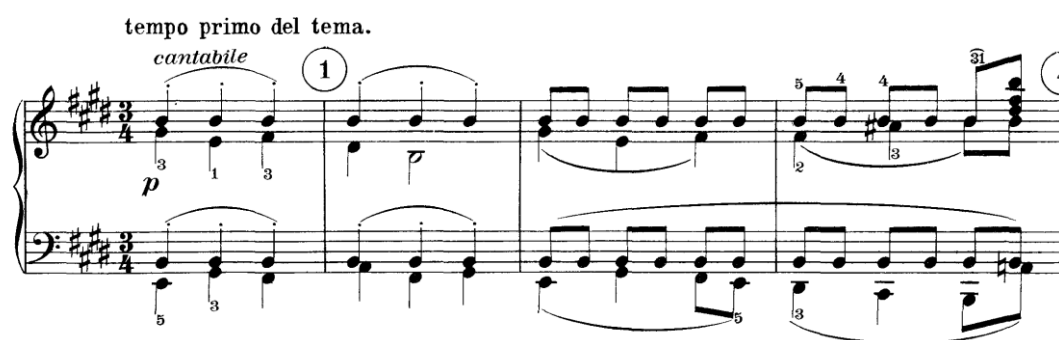
šesta varijacija; taktovi 25, 26 i 27



Prilog 48 – motiv D-CIS-H kroz cijelu sonatu



Prilog 49 – završetak prvih osam taktova pete varijacije u trećem stavku



Prilog 50 – početak šeste varijacije u trećem stavku

8

f

12

16

42

Prilog 53 – B1 dio šeste varijacije u trećem stavku

First system of the musical score. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth notes and rests, marked with an 8-measure repeat sign and a box containing the number 9. The left hand (bass clef) plays a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a circled note at the beginning.

Second system of the musical score. The right hand continues the melody, marked with an 8-measure repeat sign and a box containing the number 12. The left hand continues the complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including fingerings and a circled note at the beginning.

Third system of the musical score. The right hand continues the melody, marked with an 8-measure repeat sign. The left hand continues the complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including fingerings.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melody, marked with an 8-measure repeat sign. The left hand continues the complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including fingerings.

Prilog 54 – B2 dio šeste varijacije u trećem stavku

16

19

dim.

più dim.

Prilog 55 – posljednja četiri takta šeste varijacije u trećem stavku

cantabile

1

4

8

12

16

cresc.

p

ritard.

f

Prilog 56 – CODA u trećem stavku